

LOS CARTOONS EDITORIALES TRAS EL 11-S

ROBERTO LOSADA MAESTRE

Universidad Carlos III de Madrid
Departamento de Ciencia Política y Sociología

Documentos de Trabajo
POLÍTICA Y GESTIÓN

EDITA

Universidad Carlos III de Madrid
Instituto de Política y Gobernanza "Fermín Caballero"
Departamento de Ciencia Política y Sociología
Área de Ciencia Política y de la Administración

CONSEJO EDITORIAL

José Ignacio Cases Méndez
Ester García Sánchez
Manuel Hidalgo Trenado
Eduardo López-Aranguren Quiñones
Antonio Natera Peral
Javier Redondo Rodelas
Constanza Tobío Soler
Francisco J. Vanaclocha Bellver
Verónica Viñas Chiappini
Isabel Wences Simón

Documentos de Trabajo Política y Gestión en internet:
http://www.uc3m.es/uc3m/dpto/CPS/CPS_public.html

Distribución gratuita, salvo ediciones especiales.

Universidad Carlos III de Madrid
Departamento de Ciencia Política y Sociología
Campus de Getafe
Calle Madrid, nº 126
28903 MADRID
Tfno.: 916245821 – Fax: 916249574
Correo electrónico: politicaygestion@uc3m.es

Depósito Legal: M-51770-2009
ISSN:1698-482X

Diseño: Roberto Losada Maestre

Imprime:
Copy Red S.A.
Avda. de Fuenlabrada, 97
28912 Leganés (Madrid)

DOCUMENTOS DE TRABAJO “POLÍTICA Y GESTIÓN”

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

INSTITUTO DE POLÍTICA Y GOBERNANZA

“FERMÍN CABALLERO”

DEPARTAMENTO DE CIENCIA POLÍTICA Y SOCIOLOGÍA

ÁREA DE CIENCIA POLÍTICA Y DE LA ADMINISTRACIÓN

Documento de Trabajo nº 14/2009

LOS CARTOONS EDITORIALES TRAS EL 11-S

ROBERTO LOSADA MAESTRE¹

Palabras clave: Terrorismo, nacionalismo, comunicación, crisis, 11 S, humor.

Abstract: The dreadful 11-S terrorist attack was deeply endured by people of United States. Tragedy was experienced through the sharp and powerful images live TV was issuing. People who saw that awful portrayal of reality, numbed in front of their TV sets, became terrified of the largest terrorist attack their country had ever suffered. As usual in this kind of situations, links with reality were cut and the whole nation needed to overcome the mourning phase to achieve the total restoration of normal life. Unfortunately, even if media coverage of the drama allowed people to accomplish the healing phase of taking conscience and responsibility about the facts, fear established its realm over United States population, so blocking the final triumph over drama through the restoration of safety feeling. Since humour appears only in an environment of safety, editorial cartoons could not

¹ Ayudante del departamento de Ciencia Política y Sociología de la Universidad Carlos III de Madrid.

show humour but melancholy. This work tries to explain how melancholy, which is intimately related with nationalism, came to be the way through which healing was pursued and how editorial cartoons manifested it.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	5
II. LA SELECCIÓN DE <i>EDITORIAL CARTOONS</i>	6
III. ¿QUÉ ES UN <i>EDITORIAL CARTOON</i> ?	8
IV. ¿POR QUÉ ANALIZAR LOS <i>CARTOONS</i> ?	9
V. TRAUMA Y DUELO.....	11
VI. FOTOGRAFÍAS Y <i>CARTOONS</i> : DEL DUELO A LA MELANCOLÍA.	12
VII. LOS <i>CARTOONS</i> , LA SINÉCDOQUE Y EL YO.	15
VIII. LOS <i>CARTOONS</i> DEL 11 S.....	17
El dibujo del yo.....	17
El dibujo del otro.....	22
IX. DE LA MELANCOLÍA AL NACIONALISMO: DE CÓMO LOS <i>CARTOONS</i> PERDIERON SU SENTIDO DEL HUMOR.....	24
X. CONCLUSIÓN	32
REFERENCIAS.....	34



*Dibujo realizado por los aborígenes
australianos hace unos 3700 años.*

I. INTRODUCCIÓN

Han pasado 30000 años, más o menos, desde que nuestros antecesores se dedicaron a dibujar sobre las paredes de las cuevas que habitaban en lo que ahora es Lascaux. Hoy, algunos de nuestros congéneres se dedican a realizar un trabajo muy similar, sólo que ya no toman como soporte las paredes de roca desnuda, sino el papel de los periódicos, y no se trata de pinturas rupestres sino de lo que los norteamericanos llaman *editorial cartoons*. No hay tantas diferencias entre las ilustraciones de aquellos primeros hombres y las de éstos de nuestros días. Ambas formas de representar la realidad comparten, al menos, tres características: la abstracción de la forma a través de los contornos, la diferenciación de las superficies por medio del color y la figuración del movimiento a través de los ejes corporales.

Pero, a pesar de esta comunión técnica, las intenciones con las que fueron ilustradas las paredes de las cuevas se nos escapan; poco podemos decir sobre lo que pretendían aquellos hombres que estaban dando comienzo a nuestra familia humana. No ocurre lo mismo con la intención que persiguen los modernos dibujantes al dejar su obra plasmada en las páginas de un periódico, puesto que es una y muy clara: la sátira. La función satírica de un *editorial cartoon* consiste en desbancar, volver del revés el mundo que trata (Burke, 1984; Paulson,

1975). En palabras del dibujante Joel Pett “if (...) journalism ought to comfort the afflicted and afflict the comfortable, there’s no better way to afflict the comfortable than with editorial cartoons” (Lamb, 2004: 238).

En los Estados Unidos los *cartoons* de contenido político han tenido siempre una relevancia especial: “from the early cartoon portraying George Washington as an ass down to the present day, graphic depictions and satirical cartoons have played a prominent role in public and political debate.” (Hustler Magazine vs. Falwell, 1988). Los *cartoons* han reflejado de manera vívida los más importantes acontecimientos históricos de su tiempo —a pesar de tratarse de ficciones fruto de la imaginación—, y funcionan como archivos históricos y sociológicos, marcando los cambios y evoluciones que se dan en el clima político o cultural de la sociedad (Edwards, 1997). Por ello, y como no podía, pues, ser de otro modo, la tragedia del 11 de Septiembre de 2001 quedó copiosamente reflejada en los *editorial cartoons* de los periódicos norteamericanos. Lo que más llama la atención, sin embargo, es que la mayoría de estos dibujos perdieron su esencial carácter satírico después del atentado contra las Torres Gemelas para convertirse en reflejo de otra cosa. El propósito de las líneas que siguen es intuir en qué se convirtieron, y qué nos dicen respecto de la sociedad a la que van dirigidos y que se ve en ellos representada.

II. LA SELECCIÓN DE *EDITORIAL CARTOONS*

Puesto que se trata de analizar cómo y en qué medida los *editorial cartoons*, su contenido, su función, su mensaje, fue modificado por los acontecimientos del 11 de Septiembre de 2001, se han seleccionado aquellos *cartoons* que resultan más significativos de entre los muchos que, relacionados con el tema, se publicaron en aquellas fechas y a partir de entonces.

Se han escogido los más cercanos a los acontecimientos por corresponderse con el período de recuperación de la crisis identificado con el duelo. Podríamos decir que, en modo similar a las fotografías que recogieron los traumáticos acontecimientos del 11 S, los *cartoons*

pueden analizarse como un medio de ayuda en la fase superación del trauma, como colaboradores en la reconstrucción del sentido del yo que ha de hacerse, — y hacerse necesariamente en relación con los otros—, después de un acontecimiento traumático (Zelizer, 2002; Zelizer y Allan, 2002). De las tres fases que pueden distinguirse en el proceso de superación de los efectos de un acontecimiento traumático (restablecimiento de la seguridad, duelo, reanudación del contacto con la realidad), los *cartoons* de los días inmediatamente posteriores al atentado se centran en la segunda, la relativa al duelo.

Dos son las características que definen y diferencian a los *editorial cartoons*: la primera de ellas hace referencia a la independencia que poseen con respecto al resto del contenido de las páginas de opinión del periódico en que aparecen (lo que permite que puedan ser reimpressos en colecciones especiales dedicadas a los mismos sin que exista pérdida de información por ausencia del contexto); la segunda apunta a su especial forma de edición. En algunas ocasiones, —en aquellos periódicos metropolitanos que pueden permitírselo— los dibujantes forman parte del personal fijo del periódico. En estos casos, el hecho de pertenecer a un diario de gran tirada garantiza una amplia audiencia. Pero el trabajo de muchos dibujantes alcanza una audiencia potencial más amplia a través de la “syndication”². Por ello se han escogido y analizado aquéllos que han alcanzado una mayor repercusión y han sido incluidos en recopilaciones posteriores, independientemente del medio en que fueron publicados en su momento.

² No existe una traducción exacta para esta palabra. En el caso que tratamos se refiere a una cadena de periódicos, por decirlo de alguna manera, a la que el dibujante envía su obra. De este modo, un mismo *cartoon* puede ser publicado por distintos diarios que, si bien tomados de forma independiente tienen una tirada muy limitada, conjuntamente alcanzan un gran número de ejemplares. Aunque no es asunto que vaya a tratarse en estas páginas, las dificultades económicas de muchos periódicos, así como los problemas que ocasiona el que el dibujante forme parte del personal del periódico cuando un *cartoon* genera reacciones de rechazo extremas, ha llevado a que la mayoría de los dibujantes en los Estados Unidos esté “sindicado” y no forme parte de la plantilla fija del periódico.

III. ¿QUÉ ES UN *EDITORIAL CARTOON*?

No todos los dibujos que aparecen en un periódico son *editorial cartoons*. El diccionario de Oxford los define como “amusing drawing in a newspaper or magazine, especially one that comments satirically on current events”. La sátira y la preocupación por el humor son, pues, rasgos definitorios fundamentales de los *editorial cartoons*, así como su tratamiento de la actualidad. No es suficiente con ello, además podemos ver otra serie de características:

- Normalmente, y aunque en ocasiones están compuestos de varias viñetas, se limitan a una sola en la que puede, o no, haber texto.
- Utilizan, por regla general, el blanco y negro y dan una mayor importancia a los contornos que a las texturas.
- Se ubican en las páginas editoriales del periódico.³
- No tienen continuidad y son independientes en su contenido con respecto al resto de editoriales.
- La intención que persiguen no es reflejar hechos, como el resto de las noticias de un periódico, sino comentarlos. En definitiva, son opinión y como tal han de ser considerados.
- La sátira, base del comentario, suele apoyarse en la ridiculización o rebajamiento de figuras preeminentes de la sociedad.

Pudíeráse, por tanto, decir de ellos que son algo más que un dibujo y, por lo mismo, merece la pena que nos detengamos un momento a mirarlos con atención, intentando descubrir si, tras el conjunto de líneas que les dan vida, se esconde algo más que una técnica de representación de la realidad, algo que nos hable de esa realidad misma. Así, del mismo modo que al analizar los dibujos que

³ En ocasiones se opta por ubicarlos en las páginas de opinión (op-ed) para evitar problemas al periódico. Algunos incluso vienen rotulados como “la opinión de...”; de esta manera queda claro que el diario no tiene por qué compartir la opinión o la visión del dibujante.

realizan los niños cuando tratan de plasmar en un papel una figura humana se busca el reflejo de su sistema de pensamientos y sentimientos que sobre sí mismos y sobre los demás poseen (Freeman, 1980; Gardner, 1980; Golomb, 1974; Goodnow, 1977), los *cartoons* pueden ser vistos desde un punto de vista más amplio que el meramente estético.

IV. ¿POR QUÉ ANALIZAR LOS *CARTOONS*?

De todo lo dicho se desprende que hay motivos sobrados para dedicar algo de atención a esos dibujos y viñetas que pueblan, todos los días, las páginas de los periódicos estadounidenses. Pero si no fuese suficiente, aún pueden encontrarse otros nuevos que justifican que pasemos detenidamente por ellos, tratando de encontrar una explicación a por qué perdieron, al reflejar el 11 de Septiembre, el elemento que los caracteriza y confiere su sentido: el humor.

- I. No se trata de simples dibujos que buscan amenizar al lector. Pretenden alcanzar una síntesis de varias ideas. A través de la ridiculización de alguien buscan provocar en el lector un sentimiento de rechazo que haga aparecer ciertas tendencias. O, por decirlo con otras palabras, “the cartoonist wants to irritate, and at the same time to satisfy others who also want to irritate” (Alba, 1967).
- II. El hecho de que se trate de un dibujo hace que sea inmediatamente identificado por el lector sin demasiado esfuerzo. En contraste con el esfuerzo que la lectura de un texto de opinión exige, el *cartoon* transmite la idea de una manera directa. El dibujo es el arte de la omisión; el empleo fundamental de líneas y contornos es una réplica del proceso que realiza la visión humana. Las formas pueden ser identificadas a partir de sólo unas pocas líneas y éste es el método que emplean los dibujantes (especialmente en las caricaturas) para caracterizar a sus personajes (véase la figura 1). Los contornos, las líneas del dibujo ofrecen suficiente información para caracterizar una forma, y el color y el relleno de áreas únicamente proporcionan información redundante (Jung, 1987).

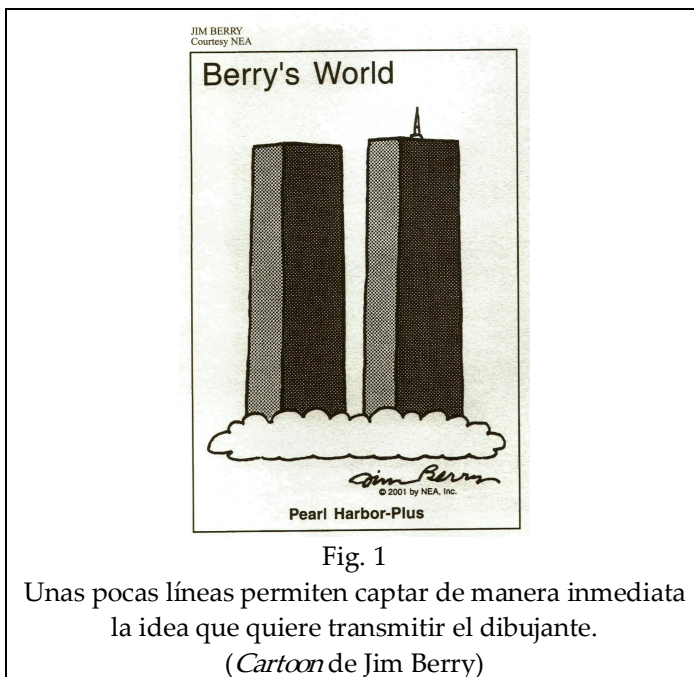


Fig. 1

Unas pocas líneas permiten captar de manera inmediata la idea que quiere transmitir el dibujante.

(Cartoon de Jim Berry)

- III. El hecho de que se trate de una imagen estática incide en su poder de transmisión de ideas. Las imágenes estáticas generan mayor "arousal" que las imágenes en movimiento. Ello por dos razones: primero, implican la sensación de movimiento, ofrecen un espacio para la especulación de lo que iba antes y ocurrirá después; segundo, "as representations, people assume that still pictures have some communicative intention associated with them. (...) The search for meaning may be the source of the stronger emotional responses elicited by the still images" (Detenber y Reeves, 1996: 80).

Estas tres características hacen que los *cartoons* se conviertan en poderosas herramientas de comunicación e influencia y que, como se ha dicho, merezca la pena dedicarles un poco de atención.

V. TRAUMA Y DUELO

Un acontecimiento traumático como el 11 S supone la ruptura del cotidiano discurrir de la vida. Es por ello que siempre viene acompañado de una sensación de irrealidad: la interrupción del contacto con la realidad por parte de los sujetos que experimentan el trauma. El acontecimiento agita las nociones de lo que quiere decir ser miembro de una colectividad. En la superación del trauma pueden distinguirse tres etapas:

- Restablecimiento de la seguridad.
- Recuerdo y duelo.
- Reconexión con la vida cotidiana, con el pasado que se ha visto interrumpido. (Herman, 1992).

La reconstrucción del yo que es necesario llevar a cabo después del acontecimiento traumático no se realiza en solitario, en aislamiento. Por el contrario, “the sense of self is rebuilt in connection with others, with recovery taking place in the context of relationships” (Zelizer, 2002b: 49). El dibujante de los *cartoons* tiene que recomponerse, superar el trauma, en contacto con otros, con unos otros que resultan ser también los destinatarios de su mensaje, a quienes va dirigida su obra; una obra que, por lo mismo, recoge las inquietudes y el sentir de la sociedad en que se inserta.

Ahora bien, ¿cuál es la función última del duelo? Si hacemos caso a Freud, la función que tiene el duelo es la de la liberación del yo: “Al final de la labor del duelo vuelve a quedar el yo libre y exento de toda inhibición” (Freud, 1997). El trauma que desata el duelo es la pérdida de un objeto amado. En el caso que nos ocupa, la pérdida es la destrucción de las torres del World Trade Center de Nueva York. Los *cartoons* vendrían a colaborar en la tarea de superación del dolor por esa pérdida, pero no son el único medio para lograrlo; las fotografías pueden cumplir una misión parecida.

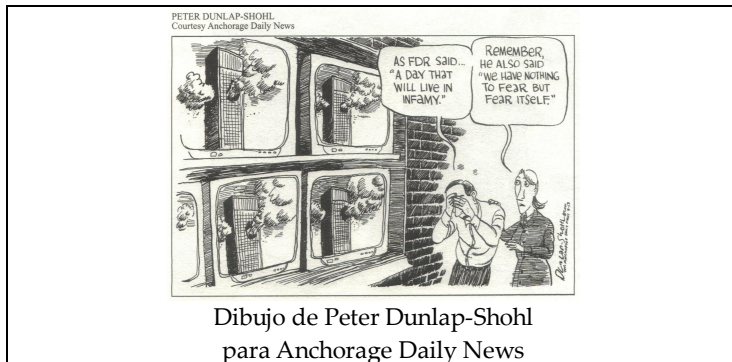
VI. FOTOGRAFÍAS Y *CARTOONS*: DEL DUELO A LA MELANCOLÍA.

Las fotografías facilitan el trabajo por el que los individuos vienen a superar el trauma, y lo hacen a través de un proceso que consiste en convertir al individuo en testigo del acontecimiento traumático permitiendo, así, que se regrese al estado colectivo anterior al mismo. Este acto de convertirse en testigo de la tragedia permite a la gente hacerse responsable de lo que ve (Zelizer, 1998). Lo más importante de ello es que ayuda a los individuos a cimentar su asociación con lo colectivo, como respuesta al trauma que ha agitado temporalmente a la colectividad.

Hay cuatro tipos de fotografías que desarrollan este proceso de ser testigo:

- Las fotografías directas del acontecimiento.
- Las fotografías que reflejan a personas siendo testigos del acontecimiento y el propio acontecimiento.
- Las que sólo reflejan a las personas que son testigo u observan el trauma pero éste queda fuera del marco de la fotografía.
- Las que reflejan personas observando fotografías del tipo de las anteriores o de este mismo tipo.⁴

⁴ Algunos *cartoons* pueden replicar estos tipos fotográficos, por ejemplo el siguiente:



Los *cartoons* cumplen una misión semejante sólo que por otros medios. Si se puede decir que la comprensión de un *cartoon* exige, por el hecho de ser un dibujo, un esfuerzo menor, ello no quiere decir que todos los *cartoons* sean entendidos. Es más, puesto que hacen referencia a momentos históricos determinados, su comprensión se dificulta si se pierden de vista los mismos y, así, ocurre que pasado un tiempo es difícil, sino imposible, captar la idea que quería transmitir el artista. Es decir, la comprensión de los *cartoons* exige compartir un código, puesto que al basarse en el uso de tropos (veremos que la sinécdoque es el más importante de ellos), se necesita que el lenguaje figurativo sea parte de la realidad de una cultura, es decir, que los símbolos sean entendidos por aquellos que los ven. "Cartoonists are often regarded as presenting a message from a unique, individual perspective. But the point of view of an editorial cartoonist necessarily involves a tapping into familiar cultural constructs to convey meaning" (Edwards, 1997). La comprensión de un *cartoon*, por tanto, tiene un efecto parecido al de contemplar las fotografías de un acontecimiento traumático, puesto que pone de relieve el empleo de elementos míticos propios de una cultura y de un tiempo, es decir, realza la sensación de pertenencia a la comunidad. De otro lado, "if we may read history as narrative, the political cartoons, in its mirroring of history, reflects and replays that narrative. Thus, cartoons contribute to the memory of the body politic. In the process, political cartoons contribute to the master myths of collective memory". (Edwards, 1997)

Pero, como se ha venido anticipando, lo que verdaderamente llama la atención es que los *cartoons* de los días posteriores al atentado perdieran, no dejaran ver, su sentido del humor⁵. El humor habría sido muestra clara de que la fase de restablecimiento de la sensación de seguridad, dentro del período de recuperación tras el acontecimiento traumático, había sido ya superada. A la hora de buscar en qué momento de la vida se experimenta por vez primera el humor, se ha llegado a conclusiones diversas: para algunos autores

⁵ Véase más abajo.

(McGhee, 1979) no aparece hasta el segundo año de vida, para otros (Pien y Rothbart, 1980) aparece a los cuatro meses. Pero, tanto en un caso como en otro, parece que existe un acuerdo en afirmar que el humor aparece cuando se nos presenta una incongruencia, entendida ésta como disparidad entre lo percibido y lo esperado, y siempre que esa incongruencia se presente en una *situación segura*. La observación de lo inesperado puede llevar a la curiosidad, al temor, al aprendizaje pero, cuando aparece en un ambiente de seguridad y en el que la resolución de la incongruencia misma se presenta como posible, puede conducir al humor (Rothbart, 1976). No obstante, los *cartoons* que vieron la luz tras el 11 S, carecían de humor, porque no existía un ambiente de seguridad, porque seguía existiendo el miedo, el temor. Esa carencia tan evidente, puesto que se trata de la ausencia de algo que no es accesorio, sino definitorio y sustancial en los *cartoons*, demuestra que no se había logrado reestablecer la seguridad, base sin la cual la recuperación después de un acontecimiento traumático se hace imposible.

Lo que ocurrió es que algo que no recogieron las fotografías quedó reflejado en los *cartoons*: la conversión del duelo en melancolía. Aunque es evidente que el 11 de Septiembre de 2001 se perdieron las Famosas Torres Gemelas, no resulta tan evidente a la conciencia —al menos, y por de pronto, en tan corto espacio de tiempo— lo que con ello se había perdido. Ésta es una de las condiciones del surgimiento de la melancolía. Mientras que las fotografías no van más allá de la representación de lo ocurrido y no persiguen sino dar testimonio, el caso de los *cartoons* es diferente. Por tratarse de un trabajo elaborado, es decir, que nada en ellos es dejado al azar —cada punto, cada raya, cada milímetro de superficie es hecho a conciencia, por voluntad del artista, buscando la transmisión de una idea, de una interpretación de los hechos—, el *cartoon* va más allá del simple testimonio. El dibujante se encuentra ante la necesidad de dar un sentido a través de las imágenes a lo que ha ocurrido, es decir, en último término, realiza la labor de reconstrucción del yo de la que se habló más arriba. Ahora bien, puesto que la pérdida se sustrae a la conciencia, nos encontramos ante un reflejo de la melancolía, lo que el dibujante transmite no es otra cosa que el empobrecimiento del yo provocado por la pérdida misma.

Y ello es así porque la forma del *cartoon* conviene en grado extremo a tal función. La sinécdoque, que en condiciones normales es el instrumento de que se sirve la sátira para llevar a cabo su función, permite llevar a cabo una reducción del yo a través de la limitación del mismo.

VII. LOS *CARTOONS*, LA SINÉCDOQUE Y EL YO.

La sinécdoque ha sido identificada por numerosos autores como el tropo más ampliamente aplicable a los estudios de la ideología y de la economía política. Se trata de un instrumento con un terrible poder que “surfaces from its workings in the political economy when allegorical individuals (...) or an entire population (‘The americans’, ‘The Germans’, ‘The Russians’) (...) are accused of atrocities and mass crimes in which only a tiny fraction of the population was engaged” (Friedrich, 1989, citado en Ohnuki-Tierney, 1991: 171).

La definición del *cartoon* como narrativa no es fortuita: los *cartoons* poseen también un sentido de progreso, de desarrollo de una historia, de trama. Los acontecimientos que se reflejan en él pertenecen a una secuencia, no se dan en aislamiento, sino como parte de un todo (ya se apuntó que una imagen estática implica la intuición de aquello que ocurrió antes y la anticipación de aquello que ocurrirá después). La sinécdoque, se convierte por ello en elemento fundamental de los *cartoons* de carácter político (Bostdorff, 1987). La sinécdoque entraña la idea de progresión, de movimiento; como tropo representa un movimiento del pensamiento, implica temporalidad. “Synecdoche is not only characterized by the embeddedness or interpenetration of more than one tropic function, but is also interstitial, or even more accurately, processual.” (Ohnuki-Tierney, 1991: 164)

Esa idea de movimiento, de continuo, que acompaña a la sinécdoque la convierte en instrumento ideal, no sólo de las representaciones políticas, sino de ese proceso de recuperación y superación del trauma a través de la restauración del yo en el marco de la colectividad.

Pero aún hay más, “synecdoche may be defined, in general terms, as a specific relationship between metaphor and metonymy, as when a part of a whole (a metonymic relation) also replicates the form of the whole (a metaphoric relation)” (Turner, 1991: 124). La sinécdoque, en definitiva, acaba por ser una forma auto referencial: el yo se refiere a sí mismo, se refleja a sí mismo o, por decirlo de otra manera, una parte del yo refleja el todo del mismo yo. El yo se pone a sí mismo, pero de forma limitada, a través de la identificación de una parte del mismo con el todo, gracias a la progresión establecida por la sinécdoque.⁶

⁶ Salta a la vista la relación de lo que va siendo dicho con el idealismo de Fichte. Pero éste no sólo da cuenta de la idea de reconstrucción del yo tras un acontecimiento traumático (el yo se pone), —reconstrucción que es una actividad, como actividad es el propio yo para Fichte—, sino que permite ir aún más lejos. En la sinécdoque que reflejan los *cartoons* posteriores al 11 S el yo que se pone (de forma limitada), se identifica inmediatamente con la idea que da sentido al World Trade Center: las Torres Gemelas se convierten, a través de una metáfora, en el significante de la libertad. Ahora bien, de acuerdo con el argumento de la filosofía de Fichte, la libertad sólo es posible y actual dentro del contexto de la limitación y la necesidad. Es decir, el yo debe ponerse a sí mismo para ser un yo, pero puede ponerse a sí mismo sólo en la medida en que se pone como limitado. Por tanto, al limitar la sinécdoque al yo, a través de la identificación del ese yo con una parte, haciendo posible la libertad del mismo, y al resultar ser esa parte la idea de libertad misma, nos encontramos con que forma y función coinciden en los *cartoons*, algo que antes ya se había insinuado y sobre lo que no nos detendremos más aquí.

Yendo aún un poco más lejos, hay que señalar que el atentado contra las Torres Gemelas tiene un sentido más profundo. La noción de sistema, tal y como la entienden Talcott Parsons y Edward Shils, implica: i) que debe existir tal interdependencia entre las partes o las variables que las relaciones consiguientes tengan un “orden”, de tal modo que no puede ocurrir sencillamente cualquier cosa; ii) que este orden debe tender al automantenimiento, iii) que ese mantenimiento incluye el mantenimiento tanto de las fronteras como de las “relaciones distintivas de las partes dentro del los límites” (Sartori, 2005). No es difícil establecer el paralelismo entre estos tres puntos y los pasos del idealismo fichteano: i) el yo se pone; ii) el yo pone al no-yo; iii) un yo limitado pone a un no-yo limitado. Pero considérese lo siguiente: el hecho de que dentro de un sistema no pueda ocurrir cualquier cosa no quiere decir sino que no puede, en verdad, ocurrir nada, es decir, se

Al ponerse el yo, pone al mismo tiempo el no-yo⁷. Y al ponerse el yo de forma limitada, pone al no-yo, de forma limitada también. Es decir, tanto en el caso del yo, como del no-yo, la parte se toma por el todo, y esa parte es metáfora del todo, es decir, se ve igual al todo. Como veremos a continuación, el yo es el pueblo norteamericano que ha sufrido el trauma; el no-yo son los terroristas que han provocado el trauma.

VIII. LOS *CARTOONS* DEL 11 S.

El dibujo del yo

Inmediatamente tras el atentado, como era de esperar, los dibujantes dedicaron sus esfuerzos a tratar de asumir lo que significaba la tragedia para transmitir esa idea a su audiencia. Para ello, como se ha señalado, tenían en sus manos un arma poderosa: la sinécdoque. (Curiosamente, para algunos autores, el género que se corresponde a la sinécdoque es la tragedia)⁸.

trata de un modelo de equilibrio (en realidad el modelo que caracterizó a la Guerra Fría). El atentado del 11 S, sin embargo, rompe ese equilibrio, el atentado fue esa “cualquier cosa” que no podía pasar. De ahí, la necesidad de reconstruir al yo, la necesidad del yo de ponerse de nuevo y hacerlo de manera limitada. La sinécdoque, y por ello mismo los *cartoons*, vienen a ser el instrumento ideal para desarrollar esa tarea.

⁷ “En la medida en que el yo es sólo para sí mismo, surge para él, al propio tiempo y necesariamente, un ser fuera de él. El fundamento de este último radica en el primero, el último se halla condicionado por el primero: la conciencia de sí, y la conciencia de algo que no sea nosotros mismos tienen una conexión necesaria; pero la primera ha de considerarse como lo condicionante, y la segunda como lo condicionado.” Fichte J. G. (1997), “Ensayo de una nueva exposición de la Doctrina de la ciencia”, en Fichte J. G., *Introducciones a la Doctrina de la ciencia*. Madrid: Tecnos, 44)

⁸ Daniel Chandler, en su *Semiotics for Beginners* recoge el esquema que establece White relacionando tropos con géneros literarios, visión del mundo e ideología:

La primera tarea que desempeñan es la de identificación de la víctima de los atentados. ¿Quién ha sufrido el trauma? Sin duda —se responden— el pueblo norteamericano. Han de representar, por tanto a este pueblo en los *cartoons*, y lo hacen a través del que tal vez sea el símbolo más reconocible de todos: el tío Sam. Según Víctor Alba (Alba, 1967) los *cartoons* que emplean símbolos se encuentran particularmente en sociedades en que existe un menor refinamiento cultural. Sin tener que estar de acuerdo completamente con esta idea, sí es verdad, en cambio, que los símbolos evitan confusiones o interpretaciones erróneas cuando son por todos compartidos. Y se trata, por otro lado, de la técnica más empleada en el campo de la política. El tío Sam no representaría al hombre de la calle, sino a la nación norteamericana. Pero esto es, precisamente, tomar el todo por la parte, pues sin duda la figura del tío Sam no recoge con fidelidad la actual composición de la nación norteamericana. Veremos, por tanto, numerosos *cartoons* que recogen la figura del famoso *Uncle Sam* herido o afligido por los atentados contra las Torres Gemelas (Figuras 2, 3 y 4).

Trope	Genre (‘mode of emplotment’)	Worldview (‘mode of argument’)	Ideology (‘mode of ideological implication’)
<i>Metaphor</i>	romance	formism	anarchism
<i>Metonymy</i>	comedy	organicism	conservatism
<i>Synecdoche</i>	tragedy	mechanism	radicalism
<i>Irony</i>	satire	contextualism	liberalism

Obsérvese, además, como a la sinécdoque le corresponde una visión del mundo como un mecanismo, es decir, la misma visión que ofrece la teoría de sistemas y los modelos de equilibrio.

(<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem07.html>) (Última visita, 25 de febrero de 2007)

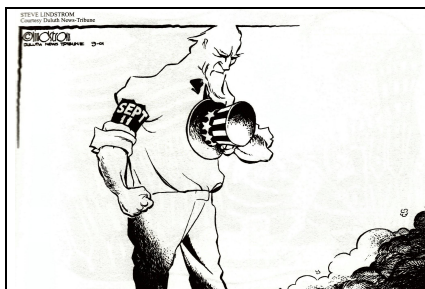


Fig. 2

Dibujo de Steve Lindstrom
para el Duluth News- Tribune

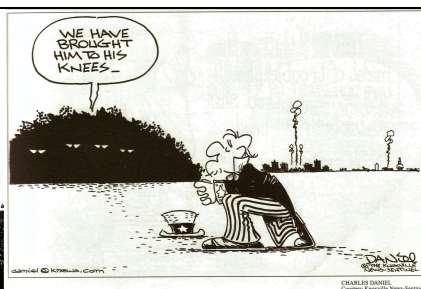


Fig. 3

Dibujo de Charles Daniel
para Knoxville News-Sentinel



Fig. 4

Dibujo de Dana Summers
para el Orlando-Sentinel

De otro lado, se supone que los dibujantes son, en cierto modo, la voz de los lectores de los diarios, o son capaces de captar el sentir de una amplia parte de la sociedad. De hecho, autores como DeSousa y Medhurst afirman que los efectos potenciales de los *cartoons* dependen en gran medida de la habilidad del artista para identificar aquellos temas que más preocupan a la audiencia a la que llegan los mismos (DeSousa y Medhurst, 1982). Los dibujantes interpretaron el sentir del pueblo norteamericano tras los atentados como una reacción de furia y, en cierto modo, de venganza. Así, de nuevo aparece el tío Sam, pero esta vez en un modo mucho más agresivo (Figuras 5 y 6).

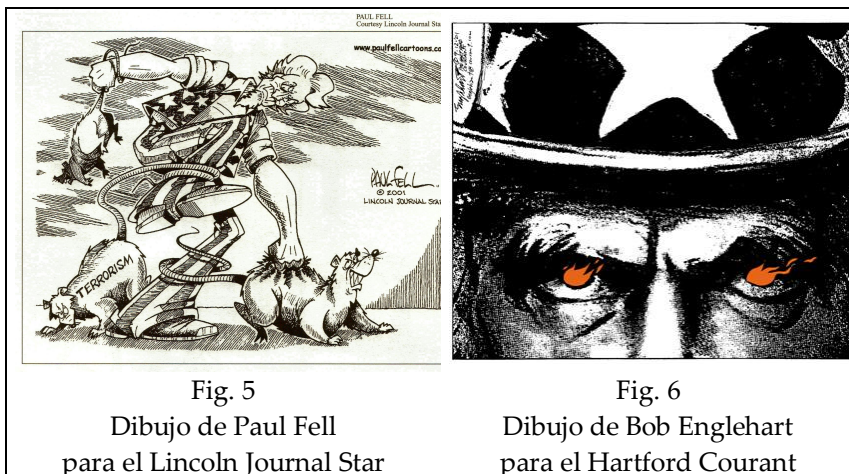


Fig. 5
Dibujo de Paul Fell
para el Lincoln Journal Star

Fig. 6
Dibujo de Bob Englehart
para el Hartford Courant

La aparición del tío Sam nos va a permitir apreciar también aquella deriva hacia la melancolía de la que se habló más arriba. La melancolía, como se señaló, surge cuando, tras la desaparición del objeto amado, la energía psíquica que queda liberada se revierte sobre el yo (recordemos que la sinécdoque es auto referencial) y se arremete contra éste con virulencia (en nuestro caso esa agresión del yo contra sí mismo es la limitación del yo)⁹. Pues bien, el objeto perdido, las torres del World Trade Center, se convierten en el yo, en el tío Sam, el yo es reducido de nuevo, limitado; una vez más, la parte se toma por el todo (Figuras 7 y 8).

⁹ En el estado melancólico, el yo sujeto arremete contra sí mismo, o lo que es igual, se toma como objeto, es decir, sujeto y objeto son una misma cosa, se unen en un absoluto, o como diría Fichte: "Toda conciencia posible, entendida como lo objetivo de un sujeto, presupone una conciencia inmediata en la que lo objetivo y lo subjetivo sean absolutamente uno; y fuera de esto, la conciencia resulta del todo inconcebible". (Fichte J. G. (1997), "Ensayo de una nueva exposición de la Doctrina de la ciencia", en Fichte J. G., *Introducciones a la Doctrina de la ciencia*. Madrid: Tecnos, 116)

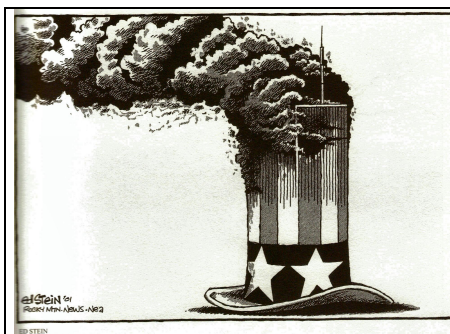


Fig. 7
Dibujo de Ed Stein
para el Rocky Mountain News



Fig. 8
Dibujo de Mike Ritter
para Tribune Newspapers

El Tío Sam no es la única forma en que se personifica a la nación norteamericana. Se utiliza también a *Lady Liberty*, la famosísima estatua de la libertad. En este caso la sinécdoque nos encamina hacia el segundo punto que se tratará a continuación, el yo pone al no-yo, es decir, la identificación del otro, del atacante, del responsable del acontecimiento traumático: si el yo es definido, limitado a la libertad, resulta un no-yo carente por completo de ella (Figuras 9 y 10).

La limitación del yo, del pueblo norteamericano, de la nación norteamericana, llega hasta el extremo en el siguiente *cartoon*, donde las Torres Gemelas no son otra cosa que la bandera de los Estados Unidos, éstos son reducidos, limitados a la parte que supone el World Trade Center (Figura 11).



Fig. 9
Dibujo de Jack Higgins
para el Chicago Sun-Times



Fig. 10
Dibujo de Mike Luckovich
para el Atlanta Constitution

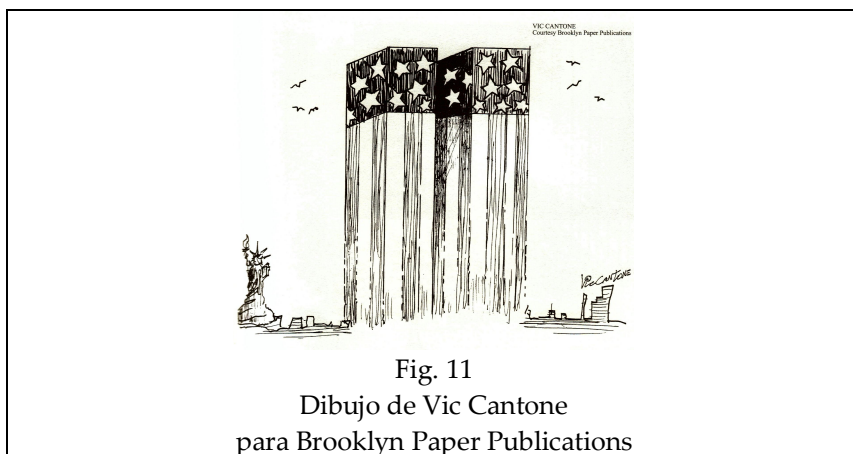


Fig. 11
Dibujo de Vic Cantone
para Brooklyn Paper Publications

En otros *cartoons* aparece la bandera Norteamérica ardiendo, o en mitad de los restos de la denominada “zona cero”, ondeando sobre las torres en llamas, etc.

El dibujo del otro.

El enemigo, el no-yo, es inmediatamente identificado y los dibujantes tienen fácil su representación una vez que el yo ha sido puesto, es decir, definido, y de la manera limitada en que se ha visto

en el apartado anterior. De nuevo la sinécdoque hace su aparición y las representaciones gráficas de los terroristas no son otra cosa sino los símbolos con los que tradicionalmente se alude a los musulmanes.



Fig. 12

Dibujo de John Sherffius
para el St. Louis Post-Dispatch



Fig. 13

Dibujo de Tommy Thomson
para el San Diego Union-Tribune

Y si el yo era la libertad, la imagen viva del bien, desde luego los terroristas son precisamente todo lo contrario, la imagen del mal (Figuras 14 y 15).



Fig. 14

Dibujo de Steve Lindstrom
para el Duluth News-Tribune



Fig. 15

Dibujo de Tim Benson
para Aarhus-Leader (S.D.)

IX. DE LA MELANCOLÍA AL NACIONALISMO: DE CÓMO LOS *CARTOONS* PERDIERON SU SENTIDO DEL HUMOR.

En su libro sobre los *cartoons* editoriales *Drawn to Extremes*, Chris Lamb cita al dibujante Steven Breen, autor de un *cartoon* en que el águila calva que aparece en el escudo de los Estados Unidos se está limando las garras (Figura 16)¹⁰, que él mismo define como un *cartoon* de ánimo, más que un *cartoon* de tipo editorial: “Editorial cartooning is an inherently negative art, whereas [this cartoon is] more of a cheerleading, positive, ‘rah, rah’, cartoon (...) But it felt so appropriate at the time.” (pág. 4). Más explícita resulta la cita de Drew Sheneman que afirmaba, según Lamb, que “the *cartoons* in the days following the attack expressed the only thing they could: sorrow and disbelief”.

Los *cartoons* han perdido su característica principal tras el 11 S: la sátira. Ya no se trata de ridiculizar a las figuras políticas, sino de emplear los instrumentos que hasta ahora se dedicaban a esa tarea, para recomponer el yo en un sentido distinto y alejado de la realidad.

¹⁰ No resulta sorprendente, después de lo que se lleva dicho, que haya *cartoons* extremadamente similares, puesto que se trata de recurrir a símbolos que representen al pueblo norteamericano y, en este caso concreto que inciten a la acción, a una determinada acción o respuesta a los atentados de marcado carácter violento. Así, el dibujante Fred Curatolo, realizó un *cartoon* muy similar al de Breen:



Dibujo de Fred Curatolo
para Edmonton Sun (Can.)

Los *cartoons* suponen un puente entre la realidad y la ficción, entre los acontecimientos del día a día y un mundo paralelo que actúa como un espejo en el que las simplificaciones de la mano de la sátira permiten ver de manera más sencilla la complejidad del mundo político real. Tras el 11 S los *cartoons* pierden esta peculiaridad, dejan de ser un puente entre realidad y ficción, para convertirse, al abandonar la tarea que les era propia, en una ficción desconectada por completo de la realidad. El mundo del *cartoon* construye su propia realidad a través de la sinécdoque, ya no busca criticarla, sino reemplazarla; éste es el peligro que existe en el tremendo poder evocador de este tropo.



El dibujante Mike Luckovich (autor del dibujo representado en la figura 10) lo expresa de una manera muy clara: “Normally with my cartoons I try to use humor to get across my point. After Sept. 11th, *you just couldn't use humor*. The tragedy was so enormous, you couldn't be funny. It's almost like you have to come up with cartoons using a different part of your brain”. (El subrayado es mío).

Veamos como la pérdida del humor hace que el proceso dinámico interno de la sinécdoque conduzca a la melancolía en lugar de a un proceso de duelo que permita reestablecer el contacto con la realidad, al modo en que lo facilitaban las fotografías.

Definíamos la sinécdoque como un politropo en el que de la metonimia se pasa a la metáfora, es decir, de representar la parte por el todo se pasa a identificar esa parte metafóricamente con el todo, es decir, esa parte no representa al todo, sino que se identifica con él, puesto que la metáfora no es un símil; en la metáfora el significante pierde la relación con aquello que significaba, para pasar a significar una cosa totalmente distinta.

Así, por ejemplo, podría representarse metafóricamente la energía de un cuerpo a través de una llama. A fin de cuentas, la metáfora sirve para aprehender aquellos conceptos abstractos que son difíciles de expresar, y uno de ellos es la energía. Ahora bien, el tomar la metáfora literalmente nos llevaría a creer en la existencia de los flogistos, algo totalmente inaceptable a pesar de lo romántica que pueda resultar la idea.¹¹ Es precisamente el sentido del humor, es decir, la sátira y su percepción, lo que permite que no se tome en serio lo que la metáfora presenta como igual.

Analicemos algunos ejemplos de lo que se viene diciendo:

Uno de los temas más recurrentes en los *cartoons* inmediatamente posteriores al 11S fue el del heroísmo de los policías y los bomberos de Nueva York; los hombres que acudieron a ayudar a las víctimas y murieron sepultados cuando las torres se derrumbaron. Ni que decir tiene que este acto, la entrega de la vida en cumplimiento de un servicio como el que fueron a prestar en las Torres Gemelas, no merece sino nuestro reconocimiento y admiración, y, desde luego, así lo entendieron también los dibujantes de los *cartoons* editoriales. En muchos de ellos queda reflejado ese gesto heroico (Figuras 17 y 18):

¹¹ Según Ortega y Gasset, empleamos la metáfora cuando estamos frente a “una realidad escurridiza que se escapa a nuestra tenaza intelectual. (...) No sólo la necesitamos para hacer, mediante un nombre, comprensible a los demás nuestro pensamiento, sino que la necesitamos inevitablemente para pensar nosotros mismos ciertos objetos difíciles”. Y “Como dos instancias enemigas, la poesía aplaude lo que la ciencia vitupera. (...) La una tomaría de la metáfora justamente lo que la otra deja.” Ortega y Gasset, J. (1987), “Las dos grandes metáforas”, en *El Espectador, OC*, 2. Madrid: Alianza Editorial, 390-392)

Pero, como puede apreciarse en la figura 17, los bomberos y policías aparecen como metáfora de las torres que se han derribado. Es decir, recordemos que las torres representan, al tomarse la parte por el todo, a la nación americana y ésta aparece ahora reflejada en el heroísmo de aquellos que dieron su vida por salvar a las víctimas del atentado. De una manera mucho más evidente aparece reflejado en la figura 18, del dibujante del Chicago Sun Jack Higgins, donde se toma el título y el formato de una serie de televisión del año 2001 que presentaba las experiencias de un grupo de soldados norteamericanos que fueron arrojados en paracaídas en Francia el día del desembarco de Normadía. La frases que promocionaban la serie eran la siguientes: "They depended on each other. And the world depended on them" y "There Was A Time When The World Asked Ordinary Men To Do Extraordinary Things". El dibujante ha parafraseado esta última para



Fig. 17
Dibujo de Doug MacGregor
para Myers News-Press



Fig. 18
Dibujo de Lack Higgins
para Chicago Sun-Times

hablar de "ordinary americans", es decir, los americanos quedan identificados con los héroes del 11 S. Pero no se trata de acciones heroicas en una operación de rescate habitual, a esta operación metafórica le ha precedido una metonimia por contigüidad: los atentados del 11 S son un acto de guerra y por tanto, esos héroes son héroes de guerra. De ahí, la referencia a la serie de televisión sobre la



Fig. 19

Diubjo de James Casciari para el
Vero Beach Press Journal

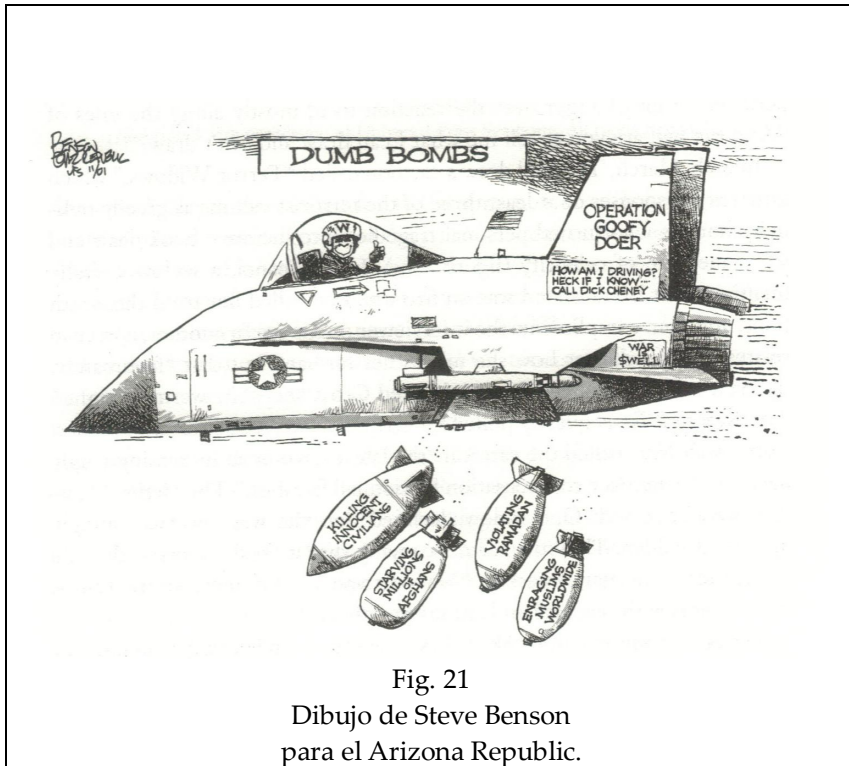
Fig. 20

Dibujos de Nick Anderson para el
Louisville Courier-Journal

Segunda Guerra Mundial. Los dos siguientes *cartoons* no dejan lugar a duda sobre esto (Figuras 19 y 20).

Éste ha sido el proceso dinámico de la sinécdoque: los atentados del 11 S son vistos como actos de guerra, e un primer momento, a través de la metonimia se identificas a los héroes que mueren tratando de socorrer a las víctimas (la parte) con el pueblo norteamericano (el todo) que encarna esos valores de heroísmo que se admiran en los bomberos y policías de la ciudad de Nueva York, pero en un movimiento posterior, cubriendo el intersticio que queda para lograr una completa reconstrucción del yo, aparece la metáfora que identifica a la parte con el todo, el todo y la parte son una misma cosa (el heroísmo está encarnado en los Estados Unidos, por decirlo de alguna manera). Aquí es donde debiera haber jugado su papel el humor, la sátira, que habría evitado tomar literalmente lo que sólo la poesía podría aceptar: la identificación del significante y el significado de la metáfora. Los dos ejemplos siguientes aclararán un poco más lo que se quiere decir.

No todos los dibujantes aceptaron la idea de que los *cartoons* posteriores al 11 S deberían carecer de humor puesto que así lo requerían las circunstancias. Algunos siguieron fieles a lo que consideraban su labor como *editorial cartoonist*. Un ejemplo de ello es el dibujante Steve Benson. Tan sólo unos meses después del atentado publico el siguiente *cartoon* (Figura 21).



Este *cartoon* provocó una reacción enfurecida de los lectores del *Arizona Republic*, el diario donde se publicó, hasta el punto de que el periódico se vio obligado a pedir disculpas por incluirlo en sus páginas, el autor, sin embargo, nunca las pidió y defendió su derecho a expresar sus opiniones tal y como recoge la Primera Enmienda de la Constitución estadounidense. Lo que aquí interesa es apreciar como la sátira está presente en el *cartoon* y ello impide que el movimiento de la sinécdoque conduzca a una construcción del yo de tipo melancólico. El primer paso, la metonimia, aparece reflejada en el hecho de que la política internacional estadounidense (el todo) es condensada en Bush, (la parte). Ahora bien, el segundo paso, el metafórico, que llevaría a identificar esa parte con el todo, está mediatizado por la sátira, es decir, es evidente que en este *cartoon*, Bush (que es la parte) representa a la nación norteamericana (el todo) llevando a cabo

acciones moralmente reprobables: asesina a civiles inocentes, deja morir de hambre a millones de afganos, etc. Pero la sátira está presente de manera evidente en el cartel que hay adherido a la cola del avión (Figura 22):



Fig. 22
Detalle del dibujo de Steve Benson
para el Arizona Republic.

Es precisamente esta sátira, este rebajar al presidente de los Estados Unidos (la humillación que vimos caracterizaba a los *cartoons*) lo que impide que tomemos la metáfora en su forma literal. No es el pueblo estadounidense el que está llevando a cabo esas acciones reprobables de política exterior, sino que se trata de la política de la administración republicana encabezada por Bush. Lamentablemente no fue entendido, probablemente porque la mayoría de los *cartoons* publicados hasta el momento habían renunciado al humor.

Otro de los dibujantes que empleó la sátira en sus dibujos fue Ted Rall, si bien el *cartoon* que viene a continuación es del año 2002, servirá para explicar lo que queremos decir (Figura 22).

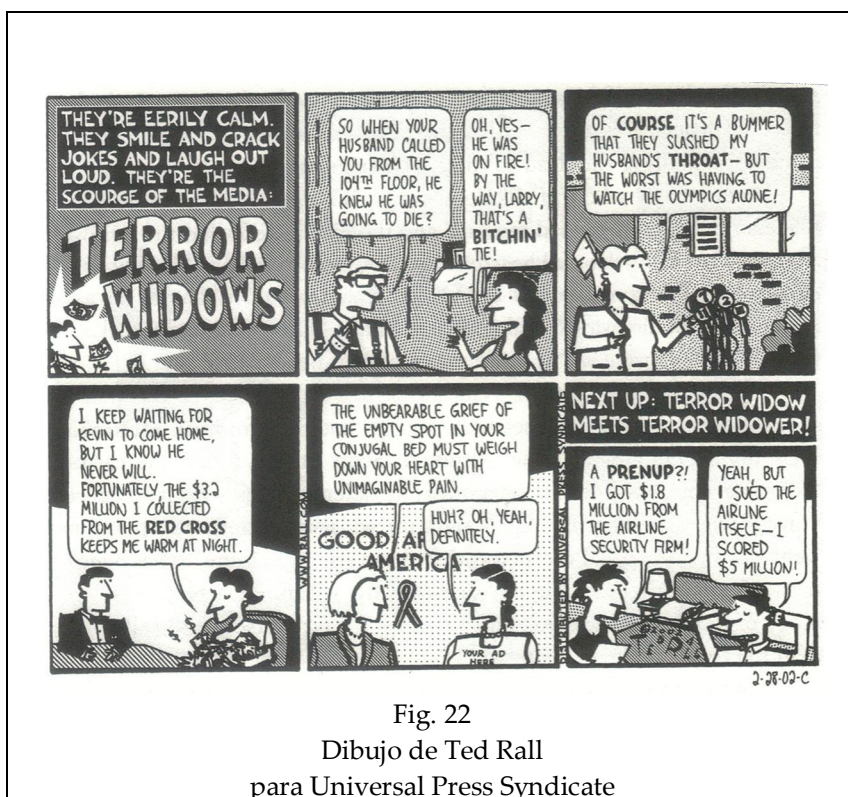


Fig. 22

Dibujo de Ted Rall
para Universal Press Syndicate

Igual que en el caso anterior provocó reacciones airadas por parte, especialmente de las familias de las víctimas del 11 S, que se centraron por ejemplo en la frivolidad de la mujer que aparece dibujada en la primera de las viñetas (Figura 23).

De nuevo el sentido del humor hubiera impedido que se identificase a todas las familias de las víctimas con los personajes representados en la historieta de Randall.

La falta de sentido del humor por parte de la audiencia en los dos casos anteriores provocó que la sinécdoque realizase su movimiento hacia la melancolía, es decir, provocó que se viese la parte como si fuera el todo, el yo como objeto de sí mismo y de ese



Fig. 23
Detalle del dibujo de Ted Rall
para Universal Press Syndicate

modo, la crítica que realizaban los cartoons recayó directamente sobre el propio yo. Como al contrario de lo que ocurría en el resto de cartoons que había renunciado al humor, la sátira suponía humillación, fueron recibidos con protestas y desprecio. Se daba lo que Freud describía de la siguiente manera: "El melancólico muestra (...) una extraordinaria disminución de su amor propio, o sea un considerable empobrecimiento de su yo".

X. CONCLUSIÓN

Los *cartoons*, al igual que las fotografías, pueden ayudar en la fase de superación del trauma, ocasionado por un acontecimiento de tipo catastrófico, como el atentado que tuvo lugar contra las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001. Al utilizar la sinécdoque como base para la transmisión de la sátira que encarnan, permiten elaborar la reconstrucción del yo en el seno de la colectividad al tratarse de un tropo auto referencial. La fase de duelo se vería, de este modo, superada de una manera satisfactoria, por lo mismo que las fotografías ayudan a convertir al yo en testigo de la realidad y hacerle compartir ese testimonio con los demás.

Las especiales circunstancias que rodearon al 11S impidieron que la sátira fuese empleada por los dibujantes en la elaboración de

sus *cartoons*, daba la sensación de que el humor no tenía lugar, que el duelo impedía su uso. Al privar a la parte auto referencial de la sinécdoque del sentido del humor, la metáfora se toma como realidad, la parte se identifica con el todo, el yo se limita y limita al otro que está frente a él y cae en la melancolía, en el sentido en que ésta es entendida por Freud, impidiendo una recuperación rápida.

El yo se define en función del no-yo: el pueblo norteamericano se identifica con una valores de heroísmo y libertad que, por ello mismo, niegan en el no-yo, porque la definición de los otros se hace en función de aquello que no son.

Para Juaristi (1997) el nacionalismo es fruto de la melancolía. Nosotros hemos visto que la melancolía tiene su reflejo en una forma trópica, que esa forma trópica es la que conviene más a los *editorial cartoons* porque en ellos forma y función coinciden. Los *cartoons* que se dibujaron en los días posteriores al 11 S son reflejo de ese nacionalismo. Cualquier crítica a la política seguida por la administración Bush era calificada de traición; el mismo uso de la sátira por parte de una minoría de dibujantes fue rechazada por el público, la libertad de expresión, el pluralismo que caracteriza a las sociedades democráticas avanzadas, no se entendían sino como instrumentos para expresar un apoyo decidido al concepto de mundo derivado de esa melancolía nacionalista. La división del mundo en amigos y enemigos, la visión propia de la Guerra Fría, con su dialéctica de enfrentamiento, ha impedido la recuperación rápida del trauma.

La visión del mundo que reflejan los editorial *cartoons* de aquellos días es la añoranza de una situación pasada en la que no podía suceder cualquier cosa, en la que el riesgo estaba controlado, en la que el mundo funcionaba como un mecanismo, siguiendo un modelo de equilibrio al estilo de las pesas y medidas de Laplace. Pero ese mundo no se adecua a la realidad.

Esta vez, las técnicas artísticas, esos dibujos que nos unen con quienes habitaron el planeta hace miles de años, dejaron paso a la melancolía en lugar de al humor.

REFERENCIAS

- Alba, V. (1967), "The Mexican Revolution and the Cartoon", *Comparative Studies in Society and History*, 9, 2.
- Bostdorff, D. M., "Making Light of James Watt: A Burkean Approach to the Form and Attitude of Political Cartoons", *Quarterly Journal of Speech*, 73.
- Burke, K. (1984), *Attitudes Towards History*. Berkeley: University of California Press.
- DeSousa M. A. y Medhurst, M. J. (1982), "Political Cartoons and American Culture: Significant Symbols of Campaign 1980", *Studies in Visual Communication*, 8.
- Detenber, B. H. y Reeves, B. (1996), "A Bio-Informational Theory of Emotion: Motion and Image Size Effects on Viewers", *Journal of Communication*, 46, 3.
- Edwards, J. L. (1997), *Political Cartoons in the 1988 Presidential Campaign*. New York: Garland Publishing.
- Freeman, N. H. (1980), *Strategies of Representation in Young Children: analysis of spatial skills and drawing processes*. London: Academic Pr.
- Freud, S. (1997), "Duelo y Melancolía". *OC*, 6. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Friedrich, P. (1989), "Language, Ideology, and Political Economy", en *American Anthropologist*, 91 (2).
- Gardner, H. (1980), *Artful Scribbles*. New York: Basic Books.
- Golomb, C. (1974), *Young Children's Sculpture and Drawing*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goodnow, J. J. (1977), "Representation and Reality", en *Review of Research in Visual Art Education*, 14.
- Herman, J. (1992), *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books.

Hustler Magazine vs. Falwell, 485 U.S. 47 (1988).

Jung, R (1987), "Art and Visual Abstraction", en R. L. Gregory, (ed.), *The Oxford Companion to the Mind*. Oxford: Oxford University Press, pp. 41-48.

Ohnuki-Tierney, E. (1991), "Embedding and Transforming Polytrope: The Monkey as Self in Japanese Culture", en E. James, y W. Fernández, *Beyond Metaphor*. Stanford: Stanford University Press, pp. 159-190.

Paulson, R. (1975), "Political Cartoons and Comic Strips", *Eighteenth Century Studies*, 8.

Pien, D. y Rothbart, M. K. (1980), "Incongruity humour, play, and self-regulation of arousal in young children", en P. E. McGhee y A. J. Chapman, *Children's humour*. London: John Wiley & Sons, Ltd., pp. 1-26.

Rothbart, M. K. (1976), "Incongruity, problem-solving and laughter", en A. J. Chapman y H. C. Foot, *Humour and Laughter: theory, research and applications*. Chichester: Transaction Publishers.

Sartori, G. (2005), *Partidos y sistemas de partidos*. Madrid: Alianza Editorial.

Turner, T., "'We are Parrots'", "'Twins and Birds'": Play of Tropes as Operational Structure", en E. James, y W. Fernández, , *Beyond Metaphor*. Stanford: Stanford University Press, pp. 121-159.

Zelizer, B. (1998), *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*. Chicago: University of Chicago Press.

Zelizer, B. (2002a), "Finding aids to the past: bearing personal witness to traumatic public events", en *Media, Culture & Society*, 24.

Zelizer, B. (2002b), "Photography, Journalism and Trauma", en Zelizer, B. y Allan, S., *Journalism after September 11*. New York: Routledge, pp. 48-69.

Números anteriores de
Documentos de trabajo
Política y Gestión

<http://e-archivo.uc3m.es/dspace/handle/10016/587>

7/2006

Ester García Sánchez

Un concepto de actor para la Ciencia Política

8/2006

Remo Fernández Carro y Víctor Lapuente Giné

A pied-piper situation: do bureaucratic researchers produce more science?

9/2007

M. Saúl Vargas Paredes

La contribución de los partidos políticos en México o el misionero, el arquitecto y Robin Hood

10/2007

José Ignacio Cases Méndez

Reflexiones sobre las raíces del nacionalismo étnico vasco y su influencia en el proceso político

11/2007

Francisco J. Vanaclocha Bellver, Antonio Natera Peral, Ester García Sánchez

Prestige y 11-m: la vertebración política de la gestión de catástrofes

12/2008

Benjamín Méndez Bahena

Funciones de gobierno y seguridad ciudadana

13/2008

Manuel Hidalgo Trenado

Venezuela: Izquierda, populismo y democracia en tiempos de Chavez